

separado del organismo. Habita en él, pero sólo para hacerlo un puro símbolo. El cuerpo entero en su transparencia “morbidez” ya no tiene significado alguno por sí mismo, y es íntegramente sólo expresión del espíritu, independiente de la naturaleza, que de él se va. ¡Qué visión transfigurada ofrecen una muchacha o un joven en su lecho de muerte! Nada similar es posible para un animal. Por las mismas razones, la muerte no produce siempre un afectamiento de los rasgos faciales, puede también dejar tras de sí una expresión bella y serena.

Si la enfermedad puede embellecer al hombre en determinadas circunstancias, ni que decir tiene que puede ser causa de belleza cuando desaparece. El gradual retorno de la salud da a la mirada libre claridad y a las mejillas un suave rubor. El renovado henchimiento de las venas y los músculos, y el juego de la fuerza, que comienza a reactivarse buscando el placer, difunden una belleza extraordinaria y potenciada e inundan la figura de un encanto inexpresable, en el que el estímulo del rejuvenecimiento tiene todavía en sí la antítesis de la decrepitud y la vida la de la muerte. Un convaleciente es un espectáculo digno de los dioses.

Llegados a este punto, no podemos abandonar todavía el espíritu, pues éste puede generar fealdad de modo diferente a como lo hace en las enfermedades comunes. Puede enfermar en sí, y expresar la contradicción en que, como espíritu, entra consigo mismo. O mejor dicho, el trastorno psíquico es como el mal, la verdadera y propia fealdad del espíritu en cuanto tal. Pero esta fealdad interior se traduce también exteriormente: la idiotez, la demencia, la locura, el delirio hace feo al hombre. Incluso entra en esta relación la embriaguez como aguda enajenación producida artificialmente. La prudencia con la que el espíritu que está en sí mismo conecta todas sus relaciones, sabiendo al [p. 78] mismo tiempo que él, espíritu singular, es un ser racional y general, confiere al espíritu la presencia adecuada y por ello también el correcto dominio de su organismo. En el trastorno psíquico, el hombre pierde la universalidad del sentimiento de sí en la idiotez, ora en la demencia se enajena en una finitud, ora en la locura se siente aniquilado por el poder de una contradicción fingiéndose otro, o refugiándose en el delirio. En todos estos casos el enfermo otorga valores incorrectos tanto a lo real como a lo imaginario. El idiota se hunde más y más en una apatía animal, en el demente se desarrolla una visión característica que distorsiona la realidad de los objetos y de los hombres haciéndolos difusos e indeterminados, una contracción del rostro repugnante, una repelente movilidad o rigidez. También en locos que sufren una profunda destrucción psíquica se nota una solemnidad que revela la ruptura del sentimiento de sí en la vacuidad y la desconexión de su pathos.

LO FEO ARTÍSTICO

Como se ve el reino de lo feo es tan grande como el reino de los fenómenos sensibles en general. De los fenómenos sensibles porque el mal y la perversa autoextrañación del espíritu se convierten en objeto estético sólo mediante las manifestaciones exteriores. Como lo feo está en lo bello, puede generarse en cuanto negación de todas sus formas tanto por medio de la necesidad de la naturaleza como de la libertad del espíritu. La naturaleza mezcla lo bello y lo feo casualmente, *καταβεβηκως*, como diría Aristóteles. La realidad empírica del espíritu hace lo mismo. Para de esa manera disfrutar de lo bello en sí y por sí, el espíritu tiene que producirlo e incluirlo en un mundo característico para él. Así nace el arte. Exteriormente está [p. 79] también ligado a necesidades humanas, pero su verdadera motivación es la nostalgia del espíritu por lo bello puro y no mezclado.

Si sacar a la luz lo bello es la tarea del arte, ¿no parecerá la máxima contradicción que el arte también produzca lo feo?

Si quisiéramos responder que, sea como fuere, el arte produce lo feo, entonces claramente añadiremos una segunda contradicción a la apuntada en primer lugar, una contradicción aparentemente

mucho mayor: ¿Cómo es posible que lo feo que se haga bello?

Con estas cuestiones nos vemos complicados en nuevas dificultades. Como éstas se imponen por sí mismas, intentamos eludirlas con la tesis trivial de que la belleza necesita de la fealdad o al menos puede servirse de ella para aparecer como belleza con mayor intensidad expresiva: similarmente a si se hiciera del vicio una condición previa de la virtud. Del fondo oscuro de lo feo sobresale con mayor brillantez la imagen pura de lo bello.

¿Puede uno contentarse con esta tesis? Su verdad, que lo bello frente a lo feo es percibido mucho más como bello, es sólo relativa. Si fuera absoluta, todo lo bello desearía para sí la compañía de algo feo. Sólo junto a un Tersites la belleza de Aquiles sería aquello que debe ser. Pero dicho principio es erróneo. En cuanto expresión sensible de la idea, lo bello es en sí absoluto y no necesita de un soporte fuera de él, de ser reforzado por su opuesto. No se hace más bello por mediación de lo feo. La presencia de lo feo junto a lo bello no puede elevar lo bello en cuanto tal, sino tan sólo el encanto de su disfrute, en la medida en que frente a él sentimos más vivamente la perfección de lo bello. Así ocurre con muchos pintores de Danae que, al recibir ésta con dulzura y deseo la lluvia de oro en su regazo, han pintado detrás de ella o a su lado a una vieja de mentón saliente y llena de arrugas. **[p. 80]**

Pero lo que es simplemente bello y sublime, nos hace más bien desear su exclusiva e incondicionada presencia. Se basta de tal manera a sí mismo que no sólo puede prescindir del contraste de lo feo, sino que también este podría suponer para él una perturbación. Lo absolutamente bello tiene un efecto tranquilizador y hace olvidar momentáneamente todo lo demás. ¿Por qué hemos de atender a algo diferente de su serena plenitud? ¿Para qué aderezar su disfrute pensando en su contrario? ¿Hay lugar en el santuario del templo para una estatua de un demon malvado junto a la del dios? ¿Desea el hombre que allí ora algo diferente a saciarse con los rasgos del dios?

Estamos pues obligados a rechazar la validez ilimitada de la tesis según la cual lo feo está en el arte por voluntad de lo bello. En arquitectura, escultura, música y lírica es especialmente extraviado esta tesis. El contraste que el arte frecuentemente exige no necesita ser generado por la oposición con lo feo. Lo bello es suficientemente variado como para producir contrastes consigo mismo, como por ejemplo, en la *Ifigenia* de Goethe en la que aparecen constantemente bellos caracteres, o en la *Madonna* sixtina de Rafael en la que se encuentran majestad, benevolencia, gracia, dignidad y hermosura sin que haya absolutamente nada feo. Sin embargo, en estas obras no faltan contrastes que, en cuanto bellos, preparan la infinita maravilla que habita en lo absoluto como dios sin defecto alguno. La concepción teleológica de lo feo no tiene por tanto ninguna justificación decisiva. Por lo que toca a la naturaleza estamos convencidos que, desde el punto de vista teleológico, se trata esencialmente de la vida y en segunda instancia de la belleza. También con respecto al espíritu habíamos visto que en él lo verdadero y lo bueno preceden a la exigencia estética. Es bello cuando lo verdadero y lo bueno son también bellos, pero no es necesario que sea así. Se había señalado ya expresamente que esto **[p. 81]** no ha de ser entendido como si la verdad y el bien tengan que manifestarse como algo feo, cuando no lleguen al grado de belleza ideal. Lo feo incondicionado no tiene un fin externo a él ni en la naturaleza ni en el espíritu. La naturaleza no nos defiende con formas y colores espantosos de los venenos presentes en metales, plantas y animales, y el espíritu más noble puede tener que contentarse por toda la vida con el destino fatal de una joroba como Esopo o de un pie cojo como Byron.

¿Cómo es posible entonces que el arte, cuyo fin sólo ha de ser lo bello, llegue a construir lo feo? Está claro que el motivo ha de estar a mucha mayor profundidad que la relación reflexiva exterior, en la misma naturaleza de la idea. El arte necesita —y ésta es su limitación con respecto a lo bello y lo bueno— del elemento sensible, pero en este elemento desea y debe expresar la manifestación de la idea en su totalidad. Pertenece a la esencia de la idea dejar libre a su manifestación, suponiendo así la posibilidad de lo negativo. Todas las formas que pueden surgir del azar y la arbitrariedad realizan fácticamente su posibilidad y la idea demuestra su divinidad sobre todo por el poder con que mantiene entera la unidad

de su ley en la maraña de fenómenos que se entrecruzan, en la duplicación de casualidad y casualidad, de impulso e impulso, de arbitrio y arbitrio, de pasión y pasión. Si el arte quiere sacar a la luz la idea de un modo que no sea unilateral, no puede prescindir de lo feo. Los puros ideales nos imponen el momento más puro de lo bello, el momento positivo. Pero si la naturaleza y el espíritu han de expresarse en toda su dramática profundidad, lo feo natural, el mal y lo demoníaco no pueden faltar. Por más que los griegos vivieron en el ideal, tuvieron cultos a Hécate, cíclopes, sátiros, grayas, empusas, arpías, quimeras, tuvieron un dios cojo, han hecho ver en sus tragedias los crímenes más horrendos (los mitos de Edipo y de Orestes), la locura (Áyax), [p. 82] enfermedades repugnantes (la herida purulenta del pie de Filoctetes) y en las comedias vicios y depravaciones de todo tipo. Mas con la religión cristiana, que es aquella que enseña a reconocer el mal en su raíz y a superarlo a fondo, se introduce totalmente a lo feo en el arte.

Por esta razón. Por representar la manifestación de la idea en su totalidad, el arte no puede afrontar la configuración de lo feo. Sería una concepción superficial de la idea el querer limitarse a lo simplemente bello. Sin embargo, de tal integración no se sigue que lo feo esté estéticamente al mismo nivel que lo bello. El origen derivado y secundario de lo feo determina aquí también una diferencia. Al estar basado en sí mismo, lo bello puede ser incondicionalmente y sin más fondo producto del arte, mientras que lo feo no es capaz de idéntica autonomía estética. Desde el punto de vista empírico va de suyo que lo feo puede aparecer también aislado, pero desde el punto de vista estético fijar abstractamente lo feo es inadmisibile, pues estéticamente debe reflejarse siempre en lo bello en el que encuentra las condiciones para su existencia. Podemos ahora retomar la tesis antes establecida para lo bello y podemos decir que, al no estar basado en sí mismo, lo feo tiene en lo bello su necesario contraste. Ciertamente podemos desatender a la fea vieja al lado de Danae, pero el pintor no la pintaría a ésta sola, sino como elemento de contraste, cuya colocación estaría determinada por lo estético, o como retrato sometido ante todo a la categoría de verdad histórica. Tampoco aquí hay que tomar la dependencia que lo feo tiene de lo bello como si lo feo pudiera hacer de lo bello un medio para sus fines. Esto sería un absurdo. Lo feo puede comparecer accidentalmente junto a lo bello bajo sus auspicios, puede hacer presente el peligro al que está sometido lo bello en su libertad de movimientos, pero no puede convertirse en objeto directo y exclusivo del arte. Sólo las religiones pueden instaurar a lo [p. 83] feo como objeto absoluto, como lo demuestran muchos ídolos espantosos de religiones étnicas, así como también de sectas cristianas.

En la totalidad de la cosmovisión lo feo, al igual que lo enfermo y lo malo, supone sólo un momento efímero y en el enlace de todas estas conexiones no sólo lo soportamos, sino que puede hacérsenos interesante. Si se le saca de este contexto, dejará de ser estéticamente placentero. Por ejemplo, en *El Juicio Universal* de Van Eyck en Danzig, observamos que a un lado de la tabla central se representan los condenados y el escarnio del diablo ocupado en infligir la pena: está claro que el pintor ha pintado esta oscura maraña de repugnantes caricaturas sólo en relación con la otra ala que contiene la entrada de los santos en la puerta luminosa del cielo, y a ambas las ha pintado sólo en relación con la gran tabla central, del juicio mismo, que explica los extremos de las pinturas laterales y sirve de puente entre ellas con grupos simétricos y maravillosas gradaciones crecientes y decrecientes de color. Pero no hubiera pintado sólo el infierno o sólo al diablo. Con fines didácticos aislamos lo feo, pero un artista que reprodujera éste con la fidelidad de un retrato, no creería con ello haber hecho una obra de arte. Cualquiera puede imaginarse sin esfuerzo un cuadro de una cabeza de Cristo, no así la máscara de un Mefistófeles. Una representación así aislada concedería a lo feo una autonomía que va contra su concepto, mientras que lo bello en pintura puede ser aislado hasta en la naturaleza muerta. Por ello, todas las obras de la poesía que han tomado un objeto feo por antonomasia, a pesar de su lujo y ostentación, no han obtenido ni la más mínima popularidad. Los franceses tienen poemas didácticos sobre la pornografía e incluso sobre la sífilis, los holandeses sobre las flatulencias, etc., pero los

poseedores de tales poemas se avergüenzan cuando uno se los encuentra en su casa. [p. 84] Aquel príncipe de Palagonia del que contaba Goethe¹³ quería representar lo feo con cierta totalidad sistemática mediante el arte que se rebela del modo más decidido contra su forma, es decir, mediante la escultura y no hizo más que producir una curiosidad desordenada y tragicómica. El arte permite la existencia de lo feo sólo en combinación con lo bello; pero en esta conexión lo feo puede producir grandes efectos. El arte lo necesita no sólo para una comprensión completa del mundo, sino sobre todo para convertir una acción en trágica o en cómica.

Si el arte representa lo feo, embellecerlo parece que iría contra el mismo concepto de feo, pues en ese caso lo feo ya no sería feo. Aparte de esto, el embellecimiento de lo feo —en cuanto artificio sofisticado de una mentira estética— no produce lo feo más que mediante la contradicción interna de reconstruir lo feo como bello, es decir, de atribuirle mendazmente a la negación de lo bello algo positivo, lo cual va contra su naturaleza y en definitiva crea una caricatura de lo feo, una contradicción de la contradicción.

Así parece, como se ha dicho, y es verdad, que el arte tiene que idealizar también lo feo, es decir, tratarlo según las leyes generales de lo bello que él vulnera con su existencia; no como si el arte debiera ocultar, disfrazar, falsificar lo feo y adornarlo con atavíos extraños a él, sino para, sin perjuicio de la verdad, configurarlo conforme a la medida de su significatividad estética. Y esto es necesario porque el arte procede de esta manera con toda realidad. La naturaleza que el arte nos representa es la naturaleza real y no la generalmente empírica. Es la naturaleza como sería si su finitud le permitiera tal perfección. Y así es la historia que el arte nos ofrece, la real y no la generalmente empírica. Es la historia según su esencia, según su verdad como idea. En la realidad común no escasean las fealdades más repugnantes y aborrecibles; el arte no puede aceptarlas sin más. Este tiene que ofrecernos lo feo en [p. 85] toda la aspereza de su desorden, pero debe de hacerlo con la misma idealidad con la que trata lo bello. El arte excluye del contenido de lo bello todo lo que sólo pertenece a la existencia casual, pone de relieve lo significativo de un fenómeno y hace desaparecer los rasgos inesenciales. Lo mismo debe hacer con lo feo. Debe hacer evidentes las determinaciones y las formas que hacen feo a lo feo, pero debe apartar de él todo aquello que se introduce sólo casualmente en la existencia de lo feo y debilita y falsifica sus características. Esta purificación en lo feo de lo indeterminado, de lo casual de lo no característico es un acto de idealización que no consiste en añadir a lo feo lo bello extraño a él, sino en mostrar de modo pregnante aquellos elementos que lo caracterizan como antítesis de lo bello y en los que radica su originalidad, la originalidad de la contradicción estética. En la idealización de lo feo los

13 Queremos resaltar de las extravagancias del príncipe de Palagonia los elementos de su locura tal y como los expresa Goethe (*Werke*, 28, pp. 111-119, sobre todo en la página 115): “Seres humanos, mendigos y mendigas, españoles y españolas, moros, turcos, jorobados, contrahechos de todo tipo, enanos, musicantes, polichinelas, soldados con trajes antiguos, dioses, diosas, personajes vestidos a la vieja moda francesa, soldados con cartuchera y polainas, mitología con añadidos caricaturescos: Aquiles y Quirón con Polichinela. Animales: sólo partes de los mismos, caballos con manos humanas, cabezas de caballo y cuerpo de hombre, simios deformados, muchos dragones y serpientes, todo tipo de garras en las más variadas figuras, animales dobles, intercambios de cabezas. Vasijas: todo tipo de monstruosidades y arabescos que se rematan por abajo con vientres de vasijas y pedestales. Piénsese en estas figuras fabricadas insensata y poco inteligentemente y que han sido agrupadas sin reflexión ni criterios, piénsese en estos pedestales, zócalos y deformidades en una serie indistinguible, entonces se tendrá la desagradable sensación que será suscitada cuando nos veamos atrapados por estos gérmenes de locura. Pero la insensatez de esta mentalidad privada de gusto se manifestará en grado extremo en el hecho en que las molduras de los edificios menores penderán oblicuamente de una a otra parte, de tal manera que el sentido del equilibrio y la perpendicularidad, que nos hace hombres y que es el fundamento de toda eurytmia, es obstaculizado y destruido. También las cornisas del techo se ven infestadas de hidras y pequeños bustos, de simios musicantes y chaladuras similares. Los dragones cambian su puesto con los dioses, un Atlas porta un barril de vino en lugar de la esfera celeste. Si se piensa salvarse de todo esto entrando en el castillo que, edificado por el padre tiene un aspecto externo relativamente racional, se encuentra no muy alejada de la puerta la cabeza de un emperador romano coronado de laurel con forma de gnomo”.

griegos alcanzaron —al menos de vez en cuando— un punto en el que superaban lo feo transformándolo en lo bello positivo, como en las Euménides y la Medusa¹⁴. Se ha imaginado con frecuencia que los griegos han buscado preferentemente la belleza ideal en una serena quietud evitando como feos la dinamicidad y el ímpetu expresivo, pero ésta es una idea demasiado restringida de su arte derivada de obras escultóricas singulares. Una breve reflexión acerca de su poesía bastará para reconocerlo: en la escultura Anselm Feuerbach¹⁵ ha demostrado en una excelente obra sobre el Apolo Vaticano que los griegos no temían afrontar lo espantoso ni la vitalidad dramática; en pintura no sólo lo muestra cierta profundización en el examen de los frescos de Herculano y Pompeya, sino también la descripción de las pinturas de Polignoto en los leuces de Delfos y Atenas. Incluso Goethe, con lo admirador que era de la serenidad, la quietud y la vitalidad mesurada, se ve obligado a mencionar aquellas cuando habla de Polignoto¹⁶.

Por lo tanto, el arte debe purificar a lo feo de toda [p. 86] sobreabundancia a él heterogénea y todo azar que lo perturbe, y someterlo de nuevo a las leyes generales de lo bello. Precisamente por esto una representación aislada de lo feo contradiría el concepto de arte, porque de esta manera lo feo aparecería como fin en sí mismo. El arte debe hacer ver la naturaleza secundaria de lo feo recordando que él no tiene originariamente existencia por sí mismo, sino sólo en y a partir de lo bello como su negación. Si se hace visible su situación accidental, ha de guardarse con lo feo todo el respeto que le

14 Según el estudio de Lewezow acerca del ideal gorgónico, el desarrollo de las górgonas tiene tres momentos. Primero era un rostro de animal, después se convierte en una máscara mugiente, y finalmente un rostro humano, cuya belleza se fue haciendo cada vez más privada de carácter y el elemento de medusa sólo se manifestaba a través de los atributos de los cabellos y las alas. La φοβερά χαρις que admiramos en la *Medusa Rondanini* al final desaparece.

15 Anselm Feuerbach, *Der vatikanische Apollo. Eine Reihe archäologisch-ästhetischer Betrachtungen*, Nuremberg, 1833. Feuerbach, hace poco fallecido, hace derivar una importante demostración del hecho de que la mayor parte de las obras hechas en un material maleable como el bronce, que podía potencia la plena libertad del maestro, se hubiesen perdido, pág. 75: “Si todavía se conservaran las estatuas de bronce de atletas y luchadores que poblaban el sacro recinto de Olimpia, o también sólo los originales en mármol de las Tíades y las bailarinas cuyas tenues sombras en relieve y en mediocres pinturas murales nos encantan, se abriría para nosotros otra fuente para la admiración; nos sorprenderíamos acerca de la maestría de aquellos artistas que con pleno sentimiento de seguridad se atreverían a lo más extremo, y se atreverían realmente. Sabríamos estarles agradecidos de no haberse contentado con quedarse tranquilos en los confines de la plástica, temiendo todo movimiento liberador. Habríamos seguido con gozo al artista que osa tomar una vía vertiginosa hasta la cumbre de su arte, y depone el cincel cuando le espanta la deformidad caricaturesca de la naturaleza inanimada o cuando la Gracia, esta Némesis del arte, le impone a él, configurador de sus dioses, detenerse en estos. Nada es más extraño para el artista griego que la muerte egipcia en la quietud”.

16 (a) Estimulado por los diseños de los hermanos Riepenhausen, Goethe se ha esforzado mucho en clasificar las pinturas de Polignoto en el Pecilo ateniense y en el Pórtico de Delfos. Estos representaban una especie de panorama épico. En las descripciones por nosotros obtenidas, en cuanto que imperfectas, se reconoce en todo momento los contenidos de la pintura y se ve que no excluían de sí lo espantoso. Las ideas corrientes, que se derivan de Winckelmann y Lessing acerca de la delicadeza con la que las artes figurativas habrían evitado lo feo, no bastan aquí. Deseo hacer omisión de los cuerpos descuartizados, que son hechos heno para los caballos bajo la paja, del relato que hace Pausanias de la pintura del pórtico de Delfos que representa la bajada de Odiseo a los infiernos, tan sólo quiero citar algo no muy horrible: “Entre las fauces de Caronte, un hijo parricida es estrangulado por su propio padre. Acto seguido es castigado un ladrón sacrílego. La mujer a la que viene consignado parece saber de todos los fármacos y los venenos con los que se mata a un hombre. Detrás de ellos se ve a Eurinomos, una bella divinidad de los infiernos. Se dice que despedaza la carne de los muertos, dejando sólo los huesos. Aquí está representado en negro azulado. Muestra los dientes y está sentado sobre la piel de una fiera...”.

16 (b) Los fragmentos a los que se alude son citados con suficiente frecuencia, pero no podemos dejar de citarlos aquí por su carácter de importante autoridad: Aristóteles, *Poética* V «η δε χωμψidia εστιν ωσπερ εινουμεν, μιμεσις φανλοτερον μεν, ον μεντοι χατα χαχιαν, αλλα αμαπτεπα τι και αισχροσ ανωθνηνον, και ον φδαρτιχον οιον ενθης το ψε λοιον προσωπον αισχρον τι και διεστραμενον ανεν οδνηνης». Y Cicerón, *De Oratore* II, 58: “Locus autem et regio quasi ridiculi -nam id proxime quaeritur- turpitudine et deformitate quadam continetur. Haec enim ridentur uel sola uel maxime, quae notant et designant turpitudinem aliquam non turpiter”.

corresponde como momento incardinado en una totalidad armónica. No debe ser inútil, sino mostrarse como necesario. Debe agruparse de modo adecuado y subordinarse a la totalidad de las leyes de la simetría y la armonía que en su forma específica él vulnera. No puede exceder de la medida que le corresponde según el contexto y debe poseer una fuerza expresiva individual que no haga desconocer su significado. Si tomamos el ejemplo de las artes plásticas, la visión de un hombre que hace sus necesidades o que vomita es extremadamente repugnante. Sin embargo, los pintores no han rehusado representar tales elementos al puntar grandes comilonas. El curso del mundo lleva a que cuando algo sea exquisito se acepte de buen grado. Para la completud descriptiva el artista no ha querido pasar por alto este momento, pero lo ha dulcificado estéticamente, representándolo de cierto modo. Así, como es conocido, ha pintado Pablo Veronés *Las bodas de Caná*. En primer plano ha pintado a un niño que orina con infantil inocencia. Un niño en esta situación es soportable en primer plano, toda vez que levanta la faldilla y muestra graciosamente los muslos y las pantorrillas. Pero colocado en el fondo, donde apoya a un muro la cabeza pesada por el vino, vemos a un hombre que vomita, a un adulto que ha abusado del buen comer y beber.

Desde el punto de vista musical, la disonancia es la negación de la música, la no música. El artista no puede [p. 87] introducirla arbitrariamente, sino sólo donde viene preparada, donde se hace necesaria, allí donde cimenta, mediante la disolución de la nota incorrecta, el triunfo de la armonía superior.

El poeta que nos presenta a Calibán lo coloca en una isla del océano gobernada por un mago, de tal manera que en este contexto la aparición pierde toda su extrañeza. Él es habitante originario y bárbaro de esta isla salvaje, sobre el que el intruso venido de la civilización se ha hecho señor: el destino de todos los pueblos primitivos que entran en contacto con pueblos civilizados. Por ello Calibán tiene con respecto a Próspero un derecho primitivo de propiedad y lo sabe. No es un simple monstruo, sino que expresa una idea histórico-universal. Pero aún más. Para compensarlo etéreamente Shakespeare lo ha puesto junto a Ariel, así se presenta la torpeza y la animalidad del monstruo domado y por otra parte nos sentimos elevados por el contraste de la masa corpulenta con el grácil espíritu del aire.

Aquí la arquitectura, con sus ruinas, podría dar lugar a una problemática particular. De la destrucción de un edificio se debe esperar fealdad, pero esto dependerá en parte del edificio, en parte del tipo de destrucción, según el caso. También como ruina el edificio bello mostrará la grandeza de su plan, la audacia de su estructura, la riqueza y sutilidad de la ejecución e involuntariamente nuestra fantasía tenderá a reconstruir a partir de lo que queda en pie el edificio íntegro. El edificio feo puede ganar con la destrucción, sus fragmentos pueden ser combinados mediante la fantasía, prescindiendo del hecho de que la destrucción de lo feo nos asegura una satisfacción estética. Pero esto también dependerá del tipo de ruina, de cómo están dispuestos los escombros, de qué restos han quedado. Un pequeño montón de escombros, un par de muros desnudos no tienen todavía un aspecto pintoresco. Los [p. 88] escombros de un granero o de un establo no nos interesan ni iluminados por la luna; por el contrario, un palacio, un claustro, un castillo sí guardan para nosotros una apariencia romántica. Que la ruina puede aparecer como bella, no estará sólo determinado por la estructura original del edificio y del tipo de destrucción, sino también por la circunstancia de que el edificio quede unido a la naturaleza circundante y asuma para sí mismo el carácter de obra de la naturaleza. En tanto que el techo, las ventanas y las puertas se quedan abiertas, cesa el aislamiento, el musgo cubre las piedras y las plantas echan raíces entre ellas, los pájaros construyen sus nidos y el zorro traspasa las ventanas rotas, el monumento se convierte en una producción de la naturaleza que se acerca a ella en sus formaciones basálticas.